

A labirintus-elv

Férfiasságkonstrukciók és térszerkezetek összefüggései a magyar szerzői filmben¹

Kalmár György

Tarr Béla *Panelkapcsolat* (1982) című filmjének főcím alatti nyitójelenetében egy a kamera körül álló fúvós zenekart látunk, akik egy lakótelep ugyancsak körbe záródó háztömbjei közepén állnak. A kamera lassan és folyamatosan forog körbe-körbe, van időnk megnézni a zenészeket, illetve mögöttük az őket körbevevő, a teret és a látványt lehatároló betonházakat. A beállítás a bezártságot, a körköröséget és a cirkuszi látványosság-szerűséget hangsúlyozza. Miután kaptunk egy teljes körképet, a kamera a lakótelep ablakaiból a zenekart figyelő emberekre vág. Egyszerű, mosolygó, felénk néző embereket látunk a betonfalba vágott, egyforma ablakokban. Mintha csak a Foucault által híressé tett Bentham-féle panoptikus börtön közepén állnánk, a börtönőr pozíciójában. Azonban mégsem a hatalom, tudás és ellenőrzés érzetét kelti bennünk a jelenet: a zenészek köre, magának a zenének a stílusa, illetve a kissé bárgyún a kamerába mosolygó emberek önreflexívvé teszik a nézői tapasztalatot. Tudatja velünk, hogy mindez látványosság, ugyanakkor a cirkusz attrakciói nem egzotikus állatok, hanem egyszerű emberek, *the prefab people* – ahogy a film angol címe mondja. Előre gyártott emberek. Az a néző, aki élt a szocializmusban, biztosan tudja, itt bizony magunkat nézzük. A betonból kivágott ablakok megkettőzik a film képkivágását, a kamerába néző emberek a film nézőjének tükörképei.

Az utolsó, ablakban megmutatott emberek lesznek a film főszereplői. A jelenetek nagy része az ő szűkös panellakásukban játszódik. A körkörös nyitójelenet tudatta velünk, hogy egy körbe záródó börtönben vagyunk, vagy épp egy emberkísérlet kellős közepén. Utána belépünk a főszereplők életébe, a tér tovább szűkül, fűledt, zezugos és klausztrófóbb lesz, akár csak szereplőink élete. De a panellakás és panelkapcsolat világába való belépés előtt, hogy mindenki megértse a film terének allegorikus voltát, még utoljára felnézünk a tízemeletesek fölött elszálló madarakra...

Tarr filmje az egyik legkifejezőbb film az államszocialista rendszerben tengetett nyomorúságos életekről. Arról az államszocialista rendszerről, melyet emlékezetem szerint mindannyian börtönként éltük meg. Akkoriban egyszerűen csak úgy neveztünk: *A Rendszer*. Azt beszéltek, még a pártfunkciók is utálják és szidják a Rendszert. Gyermekeként emlékszem, hogy ezt mondták, de persze ezt mi, legalábbis az én családom köreiben nem tudtuk. Ezt *sem* tudtuk, csak beszélünk róla. Jó volt minden olyan történetet tovább mondani, ami azt sugallta, hogy tudunk valamit a Rendszerről, arról, hogy valójában mi is folyik velünk. Azt mindenesetre tudtuk, vagy tudni véltük, hogy figyelnek bennünket. Tudtam, hogy mi értelmiségi család vagyunk, amiben voltak tanárok, lelkészek, jogászok, és az értelmiségi a Rendszer szemében gyanús. Erre Rózsika néni, nagymamámék szomszédja figyelmeztette is nagymamámat: „Csibike, maga csak ne képzelje, hogy magukat nem figyelik!” Rózsika néni leselkedett, kémkedett is, gyakran hallottuk a kulcslyuk mögött, amikor a nagyszüleimhez mentünk. A testvéremmel kinevettük, faluról felkerült egyszerű teremtes volt, valószínűleg írni-olvasni sem tudott rendesen. De a férje, Lajos bácsi munkásör volt, akinek az ágya mellett a hokedlire ki volt téve a revolver. Nagymamám egyszer látta is.

Persze nem a börtön az egyetlen térbeli metaforánk a Rendszerre. Amikor a „legvidámabb barakk” névvel illetük, inkább katonai tábornak láttuk. Így vagy úgy, a történelem legnagyobb emberkísérletének közepén találtuk magunkat, egy másfajta helyen, ahol az önző, magántulajdonát mások kárára gyűjtögető, elidegenedett tudatú emberek helyén új, szocialista embereket neveltek. Ezt az „átnevelőtábor” a nyugattól szögesdrót kerítés, a „vasfüggöny” választotta el, és a nyugatra írt vagy onnan kapott leveleket és küldeményeket éppolyan alaposan ellenőrizték, mint a mai börtönökben. Persze, amikor én a hetvenes években megszülettem, már senki sem hitt a kísérlet sikerében. De a tábor, a „szocialista tábor” (még egy térbeli metafora) ettől még nem szüntették

1 A tanulmány elkészítését a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj és az OTKA 112700 Space-ing Otherness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature pályázata támogatta.

meg: egy olyan kísérlet alanyai voltunk, amelyről mindenki tudta, hogy nem fog sikerülni, amit mi sem akartunk, hogy sikerüljön, de ettől még benne éltünk.

A börtönökben, barakkokban és katonai táborokban Rend van, fegyelem, ellenőrzés és néha kegyetlenkedés, ugyanakkor a világtól elválasztott bentlakók közt egy külön ellen-világ szerveződik. Két világ van, két fajta tudás, két perspektíva. A *Panelkapcsolat*ban csak a főcím alatt látjuk az eseményeket „külső” perspektívából, utána belépünk a fogva tartottak világába, és ki sem mozdulunk onnan. A Rendszer tapasztalatának ehhez hasonló, legfontosabb elemei, mint a kilátástalanság, tudatlanság, bezártság, dezorientáció a korszak filmjeiben is megjelentek, többé-kevésbé burkolt politikai allegóriaként, vagy (mint Tarrnál) beszédes, magukért beszélő térbeli alakzatokként. Bíró Gyula szerint „a körülmények fogságában vergődő emberkép,” illetve az ezt okozó „külső túldetermináltság” több évtizeden keresztül végigkíséri a magyar film emberképét (98), Kovács András Bálint pedig Tarr kapcsán mutat rá, arra, hogy „A *Szabadgyalogot* (1980) kivéve minden korai filmjének ugyanaz a drámai alaphelyzete: kényszerűen szűkös helyen összezárt emberek pokollá teszik egymás életét.” A *Panelkapcsolat* kapcsán fentebb vázolt – a film, tér, hatalom és szubjektivitás sajátos mintázatú összeszővődésére vonatkozó – megállapításaim tehát úgy tűnik, nem csak egyedi esetekre, hanem a magyar film történetének egyik jellegzetes tendenciájára vonatkoznak.

Magyar tér, magyar férfiasság

Az alábbiakban a magyar szerzői film férfiasságkonstrukcióinak és térszerkezeteinek egyes összefüggéseit kívánom megvizsgálni. Kiindulópontom az a kortárs filmtudományban és kultúrakutatásban széles körben elterjedt elképzelés, miszerint a vizuális művészetekben megjelenő szubjektum-konstrukciók elválaszthatatlanok azoktól a terektől, amelyekben megjelennek.² Könnyen belátható, hogy a filmbeli történetmondás lényegi aspektusa, a jelentést alapvetően befolyásoló eleme az a tér, amelyben az események zajlanak (vö: Heath 125). Ugyanakkor a film tere, melyben a test így vagy úgy megjelenik, a szereplő mozgás-tere, a szereplő mozgásának meghatározott formái, határai és korlátai, vagy épp látás által a térben hozzáférhetővé váló információ mennyisége mind fontos aspektusai a filmben megképződő szereplői szubjektivitásoknak is, ahogy a befogadói tapasztalatnak és a nézői azonosulásoknak is (vö: Heath 151, 174).

Valószínűleg mindannyian, akik nem csak amerikai filmeket nézünk, hanem magyarokat is érzékeljük azt, hogy a hazai filmekben más fajta karaktereket látunk, némileg különböző környezetben. Az alapprobléma érzékeltetése érdekében hadd éljek egy egyszerű és sarkos példával: a *Trója* (Wolfgang Petersen, 2004) című film Akhilleusza (Brad Pitt), amikor Trójába tartó hajója orrában állva a végtelenbe tekint, egy egészen más fajta szubjektivitás képzetét hívja elő a néző fejében, mint a *Panelkapcsolat* Robi nevű férfi főszereplője (Koltai Róbert), aki a panellakás fojtogató tereiben épp ügyetlenül próbálja átadni boldogtalan feleségének a születésnapjára vett hajlakkot. Véleményem szerint a két szereplő közti különbségek csak részben köszönhetők a két színész testi adottságainak. Nem egyszerűen arról van szó, hogy Pitt jóképű és egy évet keményen edzett, napozott és szőrtelenített a film előtt, Koltai pedig nem: ez inkább *következménye* egy kulturálisan kódolt látásmódnak, illetve bizonyos ideálokhoz való viszonynak. A testi megjelenés természetesen igen informatív, sokat elárul a kultúráról, a férfiasság aktuális formájáról vagy épp a rendezői koncepcióról. Ugyanakkor az izmoknál talán mégis sokkal fontosabb az, hogy Achilleusz nyílt terekben jelenik meg, egyenes háttal áll, a végtelen horizontot kémleli, átlátja sorsát és helyzetét, dönt maga és mások életéről, aktívan megteszi azt, amit helyesnek gondol, végül pedig vállalja tettei következményeit, míg Robiról mindezek ellentéte mondható el: élete korlátozott

2 A tér és szubjektivitás viszonya Georg Simmel, Walter Benjamin és Michel Foucault meghatározó munkái óta az elméleti vizsgálódások kitüntetett területe, a „spatial turn” pedig a humán tudományok szinte minden területén éreztette hatását. A hatvanas években a Foucault és Henri Lefebvre nyomán kialakult, máig domináns kutatási irányzat a tér (és benne a szubjektivitás) társadalmi megalkotottságát hangsúlyozza, és – ahogy a jelen írást is – kifejezetten a lokális különbségek felmutatása, azok belső logikájának a megértése motiválja.

(megköti a lakás, a munka, a rendszer, a párkapcsolat), gyakran látjuk szűk terekben, apró-cseprő dolgokkal kínlódni, gyakran hajtja le a fejét, egy körbe záródó, börtön-szerű lakótelepen él, nem tudja hogyan lehetne változtatni, gyakran mintha maga sem tudná, hogy mit akar, nem tesz semmi nagyszerűt, inkább sodródik mint tesz, és veresége tudatában gyakran mismásol, hazudik, megalkuszik. Az egyiket hősnak érzékeljük, a másikat szánalmas antihősnak. Más szóval a filmes szubjektum nem csak a történetből épül: valójában nem választható el a testtől és a testet körbe vevő tértől.

Az utóbbi években kutatásaim homlokterében a magyar film férfiasságkonstrukciói állnak, és itt is a férfiakkal fogok foglalkozni, illetve az őket meghatározó tipikus filmes terekkel. Persze a labirintus-elv magyar szerzői filmben megfigyelhető működéséről tett alábbi hipotetikus kijelentéseim nagy része elmondható a nőiség kapcsán vagy egy nemektől független kontextusban is, ugyanakkor mintha a labirintus-elvnek lenne némi kapcsolata a kelet-európai férfiasságkonstrukciókkal (bár a labirintus-motívum mitológiai megjelenéseiben is jórészt férfiakkal találkozunk). Ahogy arra számos kutató rámutatott, Kelet-Európa gender-politikai szempontból konzervatívnak tekinthető társadalmában a nemzet, illetve közösség reprezentációjának terhe jórészt a férfiakra hárul (Imre 168, Mazierska 74). A magyar film története során sokkal több film született férfi főszereplőkkel, és a labirintus-elvhez hasonló, általános politikai, hatalmi vagy identitáspolitikai kérdéseket feszegető filmek is tipikusan férfiakat, illetve a férfiasság drámáját állítják a középpontba. Mivel a téma a filmes szakirodalomban gyakorlatilag teljesen feldolgozatlan, megállapításaimat gyakran nézői intuíciókra vagy egyetemi tanórák, konferenciák beszélgetéseinek a tapasztalatára alapozom, és inkább szánom őket munkahipotéziseknek, további gondolkodás, elemzés és vita lehetséges kiindulópontjainak, mintsem letisztult, konklúzív eredményeknek.

Szerencsére a téma elméleti háttere – legalábbis ami a férfikutatást és a filmtudományt illeti – már sokkal kidolgozottabb. A kortárs kutatók nagy része a férfiasság kulturális meghatározottságát hangsúlyozza, illetve lehetséges mintázatainak a sokféleségét. A jelen tanulmány egyik kiindulópontja is az a férfikutatásban alapvető elképzelés, miszerint „a férfiasságot mindig meghatározza a kulturális, történelmi és földrajzi helyzet” (Beynon 1). Más szóval, a különböző kulturális, történelmi és földrajzi helyzetek különböző típusú maszkulinitásokat eredményeznek. A *Panelkapcsolat* Robiját akkor érthetjük meg igazán, ha figyelembe vesszük a kulturális, történelmi és földrajzi hellyel (és a panel lakhellyel) való viszonyát. Ilyen értelemben beszélhetünk jellegzetesen kelet-európai férfiasság típusokról, konstrukciókról is, sőt akár egyes nemzetekre jellemző tipikus férfi-alakokról is beszélhetünk. (Ewa Mazierska például a *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema* című könyvében visszatérő, tipikusnak nevezhető különbségeket vél felismerni a jellegzetes lengyel és cseh filmes férfialakok között.)

A hős Akhilleusz és Robi fenti, didaktikus szembeállítás nem volt egészen motiválatlan döntés a részemről. A jelen írás megszületésének idejében zajlik Magyarország egyik legnagyobb szabású, a médiában is többször megjelenő szociálpszichológia kísérlete. A világ talán legelismertebb kortárs szociálpszichológusa, Philip Zimbardo szakmai irányításával működő „Hősök tere” projekt célja a hazai kevésbé hősiessé viselkedési minták hősiessébbé tétele, az olyan emberek számának növelése a magyar társadalomban, akik képesek felismerni a helyzetet, hisznek a dolgok jobbá tételének lehetőségében, és képesek is tenni azért, amit jónak tartanak, akár a társadalmi elvárások ellenében is. A hétköznapi hősiesség ebben a kontextusban tehát azt is jelenti, hogy az ember nem fogadja el a *Rendszer* túleréjét és aktívan tesz ellene. Mint ismeretes, Zimbardo, a híres stanfordi börtönkísérletben azt vizsgálta, hogy hétköznapi emberek egyes speciális társadalmi körülmények és helyzetek közepette hogyan válnak gonosz szörnyetegekké. Zimbardonak a társadalmi befolyásolásról, befolyásolhatóságról, illetve az elnyomó rendek személyiségtorzító hatásáról írt munkája (elsősorban a *The Lucifer Effect* című könyv) nyilvánvalóan fontos kontextusa lehet a magyar filmben megjelenő férfiasság-mintázatok értelmezésének. Ahogy az *Indexen* megjelent interjújában Zimbardo kifejti, részben Magyarország siralmas helyzete miatt vállalta ingyen a projekt vezetését. A felmérések szerint „a magyarok 80 százaléka nem kötődik civil szervezethez, majdnem felük érzi úgy, hogy nem tudja befolyásolni

napi dolgait, 84 százalékuk szerint senki sem törődik a másik emberrel” („Egész Magyarországot megváltoztatjuk”). Egy későbbi interjú összefoglalójában pedig azt olvashatjuk: „Zimbardo sem tagadta, hogy nagy a kihívás: szerinte főleg történelmi okokból mi, magyarok nemcsak a leg pesszimistább, cinikusabb közép-kelet-európai nép vagyunk, akikkel találkozott, de ráadásul úgy látja, a magyarok zsigerből minden ötlet megvalósíthatóságát kétségbe vonják” („Magyarország a leg pesszimistább és a leg cinikusabb”). Véleményem szerint a Zimbardo által kiemelt társadalmi jellemzők nagyban befolyásolják a magyar film férfiasságképeit is, valamint előhívják azokat a filmekben megjelenő térformákat, amelyek kulturális és filmnyelvi szempontból illenek az ebben a kontextusban megszülető szereplőtípusokhoz, illetve mobilizálhatók azok mozgóképes megteremtéséhez.

A továbbiakban egyetlen, a véleményem szerint legtipikusabb ilyen tér-alakzatot vizsgálom, a labirintust. A motívum jelenlétét a magyar filmben persze nem én fedeztem föl: egyrészt biztos vagyok benne, hogy az olyan tudatos rendezők, mint Tarr a *Panelkapcsolat* vagy Jancsó a *Szegénylegények* forgatásakor végig gondolták a labirintus mint motívum használhatóságát a film-tér megalkotásakor, másrészt a panel filmekről írott tanulmányában Gelencsér Gábor a *Falfűró* kapcsán konkrétan fel is hívja a figyelmet a lakótelepi terek labirintus-szerűségére (114-115). Gelencsér jól ismeri fel, hogy „a lakótelepi lét...a személyes élethelyzetek javíthatatlanságát, kilátástalanságát fejezi ki” (98), a *Panelkapcsolat*ban pedig „a kiüresedés pszichológiai folyamatának foglalatja, a létvesztés metaforája lesz” (112). Ugyanakkor véleményem szerint a labirintus sokkal több, mint pusztán motívum: a film számos egyéb jellegzetességére is befolyással van, illetve azokkal szoros összefüggésben működik egy-egy filmen belül. Közvetlen módon kapcsolódik hozzá (már a filmkészítés fizikai meghatározottságai miatt is) a kameramozgások, beállítások, plánok használata, illetve a színészi gesztusok és test-beszéd, ugyanakkor közvetettebb módon a magyar filmtörténet számos meghatározó darabjában megjelenhet ismeretelméleti metaforaként is (mint a tudás lehetetlenségének, a helyzet átláthatatlanságának kifejezője), a filmbeli elbeszélés formáját meghatározó narratív alakzatként, illetve a szereplő lélektani jellemzésének eszközeként is. Ezeknek a jellemzőknek a magyar filmben történő – véleményem szerint jellemző és szimptomatikus – összekapcsolódását nevezem *labirintus-elvnek*. Ennek az elvnek a működése – mint a későbbiekben részletesen is bemutatom – éppúgy átírja a klasszikus filmes elbeszélés és térkezelés szerveződését, mint a vásznon megjelenő tipikus férfiasság-konstrukciókat. A továbbiakban csak olyan filmekre korlátozom a labirintus-elv fogalmát, amelyekben megfigyelhető a filmes tér ilyen jellegű alakítása, azaz ahol konkrétan labirintus-szerű tereket találunk. A filmes példák közt a magyar filmművészet olyan kanonikus darabjai is megtalálhatók, mint a *Valahol Európában*, a *Szegénylegények*, a *Hideg napok*, a *Panelkapcsolat*, az *Őszi almanach*, a *Hosszú alkony*. Azt gondolhatnánk, hogy a labirintus-elv szorosan kötődik az államszocialista rendszerhez, hiszen ez motiválta a tárgyalt filmekben megjelenő bezártság-érzést, kilátástalanságot, tehetetlenséget, vagy épp a film-tér fölértékelődését a (lehetetlen, diszkreditált) elbeszéléssel szemben. Mintha erre az összefüggésre hívná fel Kovács András Bálint is a figyelmet a *Szegénylegények* kapcsán, mikor úgy érvel, hogy „csak a diktatúrák árnyékában tudhatott valaki igazán jelentőséget tulajdonítani annak a lehetőségnek, hogy a cselekmény 'fölszívódjon' a térben, és ne dialógusok, lélektani rezdülések, szavakra lefordítható gesztusok, hanem a térben való néma mozgás, a pusztán tér tagolásának állandó változása váljon jelentéshordozóvá” (306). Ugyanakkor, ha végignézzük a rendszerváltás után keletkezett rendezői filmek során, azt látjuk, hogy a labirintus-elv működésben maradt, érdekes módon ekkor sem veszített kifejező erejéből. Jelenléte egyértelmű az olyan filmekben, mint a *Kontroll*, a *Pál Adrienn*, a *Bibliothèque Pascal* (de szinte minden Hajdu Szabolcs film), illetve a *Csak a Szél*. Hogy miért és milyen változásokkal is őrizhette meg a népszerűségét – erre a jelen szöveg utolsó részében keresem majd a válaszokat.

A továbbiakban először a labirintus-alakzat hagyományos jelentéseit, kulturális hátterét és metaforikus holdudvarát fogom röviden felvázolni, majd Jancsó Miklós *Szegénylegények* című filmje kapcsán igyekszem kibontani a labirintus-elv fő jellegzetességeit, amit egyes magyar, illetve kelet-európai kulturális, történelmi, gender-politikai és társadalmi folyamatok kontextusában igyekszem majd értelmezni. Végül – mint említettem – arra keresem a választ, hogy miért is őrizte

meg a trópus a népszerűségét a rendszerváltás után, illetve milyen jelentésbeli áthelyeződéseken esett azóta át.

A labirintus-motívum

Labirintus-szerű építmények és vizuális ábrázolások gyakorlatilag az európai kultúra legkorábbi korszakai óta ismeretesek. A görög mitológia híres labirintusát Daidalosz építette Minosz krétai király parancsára. Az építmény a király fiának, a Minotaurusznak szolgált rejtékhelyül és börtönül, akit végül Thézeusz ölt meg Ariadné segítségével. Mint látható, már a motívum mitológiai megjelenése is igen gazdag szimbólumokban, hiszen olyan fogalmakat hoz mozgásba, mint a hatalom, a zsarnokság, a rabság és szabadulás, az útvesztő mélyén lakozó szörny, vagy épp a nő által segített hősies férfi. (Tarr Béla a *Panelkapcsolatok* nyitójelenetének végén talán szándékosan utal a rabságból madárszárnyakon elmenekülő Dédalosz és a labirintus mítoszára a körbe záródó lakótelepi házak fölött elszálló madarak képével.)

Somaiyeh Falahat nemrég megjelent könyvében rámutat, hogy a labirintus-szerű építmények a pre-modern korban gyakran a szellemi utak allegóriáiként szolgáltak, ugyanakkor nem csak építészeti vagy geometriai alakzatként léteztek, hanem – ami a film szempontjából igen fontos – egyes táncos vagy mozgással járó rituálék mozgásformáit is meghatározták (52). Emellett temetkezési helyeken is használták, ami felhívja a figyelmet a halállal való kapcsolatára (53). A magyar filmes példák értelmezése szempontjából az sem mellékes, hogy számos kutató szerint a labirintusok alvilági tereket ábrázolnak, vagy az alvilág térképeiként szolgálnak (54). Küszködő, a hősies maszkulinitással hadilábon álló filmes karaktereink szempontjából szintén beszédes a labirintus szó (téves) középkori etimológiája is, amikor is a „labor” és az „intus” szavak kombinációjaként „belső nehézségként, hibaként” vagy „fárasztó erőfeszítésként” értelmezték (Shiloh 90).

Az ókorban és középkorban a labirintus a bezártság, eltévedés, alvilágban bolyongás és bűnben tévelygés metaforájaként működött, az újkor modernizálódó társadalmában azonban új jelentéseket is felvett. Ahogy arra Eyal Chowers politikafilozófiai elemzései is rávilágítanak a *The Modern Self in the Labyrinth* című könyvében, a modern társadalmak mind összetettebb szerveződése, valamint átláthatatlan politikai-hatalmi működése a bezártság, szabadságvesztés és orientációvesztés új élményeit is előhívta. Ehhez a kulturális tapasztalathoz szorosan kapcsolhatók azok a huszadik századi irodalmi példák is, ahol a labirintus-szerű (főleg városi) terek az ismeretelméleti bizonytalanság fontos trópusai (lásd például Kafka, Borges vagy Paul Auster egyes kanonikus szövegeit).

Ilana Shiloh a labirintus-motívum irodalmi és filmes előfordulásainak elemzésekor kiemeli a labirintus kognitív modell volát (90), melyet a labirintus-elv magyar filmes működésének igen fontos elemének tartok. Shiloh a motívum számos, a tér, férfiasság és tudás szempontjából is lényeges elemére is rámutat:

Az útvesztőben járó zavarodottságot és frusztrációt tapasztal, mely érzéseit tovább fokozza az, hogy képtelen eldönteni, hogy vajon a helyes utat választotta-e. Valójában még abban sem lehet biztos, hogy egyáltalán létezik-e helyes út. A labirintus még egy ránk leselkedő Minotaurusz hiányában is veszélyes hely. A kijutás lehetetlenségének, az örökös fogságnak a jelképe. (92)

Shiloh fontos momentumra mutat rá akkor is, amikor megkülönbözteti a labirintus-szerű terek által megteremtett két fajta szubjektum pozíciót (93). A labirintus ugyanis – a börtönszerű, elnyomó hatalom által működtetett rendszerekhez hasonlóan – nyilvánvalóan egészen másként fest a „dezorientált és rémült” (uo.) bebörtönzött, azaz az útvesztőbe vetett számára, illetve alkotói, urai, vagy a labirintust mások foglyul ejtésére használók szemében, akik inkább csodálják annak összetettségét és kifinomultságát (uo.). A két szerep elválasztásának alapjai szintén felhívják a

figyelmet a tér, hatalom, tudás és szubjektum-konstrukciók bensőséges kapcsolataira. Shiloh szerint „a benne lévő személy szempontjából az útvesztő mindig a célelvőség iránti igény, a valahová jutás iránti vágy veszélyeztetője... Ilyen értelemben a labirintusok mindig a vágy frusztrációját viszik színre” (93-94). Ez a labirintus-elv további fontos elemeire hívja fel a figyelmet. A fent említett magyar filmek célelvű elbeszéléseket kimozdító, torzító, ellehetetlenítő narratív struktúrái, illetve frusztrált, kilátástalan helyzetű szereplői nyilvánvalóan elválaszthatatlanok az őket körbevevő-bezáró-létrehozó átláthatatlan terektől. Ezekben a terekben csak úgy lehetséges hősies férfiasság, ha az ember rendelkezik a teret átláthatóvá tévő tudással (ez lenne Ariadné fonala), illetve a szörny megöléséhez szükséges bátorsággal és testi erővel. És még egy fontos dolog: Thészusz- és Achilleusz-szerű hősök csak akkor létezhetnek, ha a film egyértelmű különbséget tesz a hős és a labirintusba zárt szörny között. Az olyan magyar filmek, mint a *Panelkapcsolat*, a *Szegénylegények*, a *Hideg napok* vagy épp a *Kontroll* azonban részben épp ezen különbség elbizonytalanítására építik karaktereiket. Mind a négy film fő(bb) szereplőivel kapcsolatban felvetődik a (Zimbardo börtönkísérletében is központi) kérdés, hogy vajon mennyiben passzív áldozatait és mennyiben aktív működtetői a szörnyű rendnek. A labirintus-elv magyar filmes működése úgy tűnik gyakran ellehetetleníti a nézői tisztán látást is: mintha maga a film és mi magunk is a labirintusban lennénk, ahol nem látjuk tisztán, merre van a helyes út, merre a hősök és merre a szörnyetegek. (Ezt az episztemológiai krízist leginkább a posztmodern thriller elemekkel dolgozó *Kontroll* viszi színre, ahol végig nem derül ki egyértelműen, hogy a főhős Bulcsú és a csuklyás sorozatgyilkos egy és ugyanaz a személy-e.)

A labirintus-elv és a Szegénylegények

Jancsó Miklós *Szegénylegények* című filmje nem csupán labirintus-szerű terei, valamint „szegény” szereplőinek kiszolgáltatott, *kilátástalan* helyzete miatt kapcsolódik a jelen kérdéskörhöz: Jancsó filmje magán viseli a labirintus-elv szinte minden formai, kulturális és szubjektumelméleti jellegzetességét, így elemzése közelebb vezethet az egyes jellemzők feltérképezéséhez, gyakorlatias megértéséhez. Egyet értek Kovács András Bálinttal, aki szerint a *Szegénylegények*ben „felfedezhető ... valami nemzeti kulturális sajátosság” (300), azaz formai újításait nem érthetjük meg a maguk összetettségében a hazai kulturális-politikai helyzet figyelmen kívül hagyásával, az európai modernizmus kizárólagos kontextusában.

A film központi tere, a sánc melyben a szegénylegényeket fogva tartják egyértelműen labirintus-szerű: a film éppúgy be van zárva ebbe az átláthatatlan térbe, mint a rabok. Nincsenek nagy, megalapozó totálok, a sáncot soha nem látjuk kívülről, soha nem látjuk át. Nem tudjuk, milyen formájú az épület, pontosan hol vagyunk épp benne, mely oldalán van kapuja. A *Szegénylegények* – a klasszikus műfajfilm szabályrendjével szöges ellentétben – megtagadja a nézőtől a film terének átlátását, a nézőben nem képződnek meg azok a kognitív térképek, amelyeken később elhelyezhetné az eseményeket, így tudhatná, hogy hol vagyunk, merre tartunk, vagy épp mire megy ki a játék. Ily módon a labirintus-elv ismeretelméleti paradigmaként is működik a filmben: sem a szereplők, sem a néző nem tudja, hogy mi és miért is történik. A szereplőket ide-oda terelik, felsorakoztatják, körbe járatják, bezárják, kiengedik, új helyre zárják, kérdezik, kihallgatják, megverik, felakasztják, agyon lövik, megfojtják, csuklyát húznak a fejükre, leveszik azt, katonai uniformist adnak rájuk, majd (véltetően) megfosztják attól – szinte végtelen, ismétlődő, átláthatatlan monotonitással. A sánc képeit néha az azt körülvevő puszta képe ellenpontozza, de Jancsó filmjében a puszta is bőrtönné válik: végtelensége nem hordozza a szabadság ígértét. Az egyik szereplőt, aki elindul, mert azt hiszi szabadon engedték, agyon lövik; a másik, aki szökni próbál magától fordul vissza, hogy aztán felakasszák. A film elbeszélésének szerkezete is nélküli az egyenes vonalúságot és a klasszikus filmes dramaturgiát. Nincs cél, ami felé a szereplőink igyekezhetnének, totális a rabság, és tenni sem lehet semmit. A hősöket felfaló, bedaráló Rendszerrel együtt jár „a kiemelkedő szereplő eltűnése a történetből” (Kovács 301): szereplőink kiszolgáltatottak, passzívak, és csak sodródhatnak az eseményekkel. Az olyan

pillanatokban, amikor valamelyikük azt hiszi, hogy megtudott valamit vagy elnyerte a szabadságot, mindig kiderül, hogy tévedett, átverték, és most ejtette csak igazán rabul a zsarnoki Rend. Mindebben nagy szerepe van a kompozíció kimozgatásának és a kameramozgásoknak, a szereplőkkel mozgó, azok testi mozgásait követő, velük vagy köztük sétáló kameramunkának, mely szintén könnyen dezorientálja a nézőt.

Mint látható, a *Szegénylegények* szinte következetesen megy szembe a klasszikus műfajfilmek szabályrendjével, így hozva létre a tér, a férfiasság, illetve a hatalomhoz és tudáshoz fűződő viszonyok sajátos mintázatát. Míg a fősodorbeli műfajfilmek kiindulópontja egy jól meghatározható célokkal rendelkező, egyértelmű jellemvonásokkal megrajzolt főszereplő, addig itt bizonytalan, frusztrált, kiszolgáltatott, céltalan férfiakat látunk. Míg ott a világos vágyak és célok „sikerorientált” elbeszéléssel és többé-kevésbé egyenes vonalú elbeszélésekkel párosulnak, addig itt vagy nincsenek vágyak, vagy elérhetetlenek, a történet pedig inkább körkörös, ismétlődő, és nincs benne előre haladás. Míg ott a tér átláthatósága tükrözi és segíti a történet átláthatóságát, addig itt a megalapozó beállítások hiánya és a kameramunka miatt a tér átláthatatlan, becsapós, elbizonytalanító, a kilátástalanság érzetét keltő, a történet pedig (ennek fényében) másodlagos vagy nem is létezik. Míg ott a kameramozgás és a vágás a történetmondás zökkenőmentes folyamatát segíti, addig itt ezek szándékosan összezavarják a nézőt és ellehetetlenítik a történet „narratív élvezetének” műfajfilmben megszokott működését. És végül, míg a fősodorbeli műfajfilm középpontjában egy olyan hős áll, aki átlátja a helyzetet és megoldja azt, addig a *Szegénylegényekben* éppúgy nincs szuperszereplő, mint szuperperspektíva, hiszen a film fókuszában épp a tehetetlenség és a kilátástalanság drámája áll.

Ez a bevallottan sarkos és didaktikus szembeállítás úgy vélem fontos lehet a labirintus-elv különböző filmekben különböző módon megjelenő működésének megértése szempontjából, ugyanakkor nyilvánvalóan leegyszerűsítő, és számos további kérdést is felvet. Például felvetődhet az emberben, hogy mi is a helyzet azokkal a műfajfilmekkel, amelyek szintén labirintus-szerű terekben játszódnak, és ezzel egy időben antihősöket helyeznek főbb szereplői posztokba, megtevesztik a nézőt, esetleg meg is bontják a hollywoodi történetmesélés szabályrendjét. Azt gondolom, hogy a kivételek száma szinte végtelen, mégis körvonalazható néhány, a két fajta filmes térhasználatot (és férfiasságkonstrukciókat) elválasztó tendencia. Az egyik ilyen tendenciózus különbséget abban látom, hogy a tömegfilmben megjelenő ilyen jellegű terek általában relativizáltak. Ez alatt azt értem, hogy a toposz működését rendszerint egy különleges hely vagy helyzet váltja ki, a szereplők a történet egy bizonyos pontján lépnek be ebbe a labirintus-szerű térbe, a végén pedig kilépnek belőle, ami a narratív lezárás lényegi mozzanata. Jó példa erre a 2014-ben mozikba került, Wes Ball rendezte *Az útvesztő* (*The Maze Runner*) című akció-sci-fi, ahol főszereplőnk a film során megoldja a börtön-szerű útvesztő rejtélyét, és a film végén kivezeti a kilátástalan helyzetben lévő szereplőket onnan. De jó példa lehet a Drew Goddard rendezte *Ház az erdő mélyén* (*The Cabin in the Woods*, 2012) című meta-horror is, ahogy az általa kifaragott olyan klasszikus horrorok sora is, mint például a *Gonosz Halott* (*Evil Dead*, Sam Raimi, 1981). Ezekben, ahogy Kubrick *Ragyogásában* is (*The Shining*, 1980) a szereplők egy bizonyos jól meghatározható helyre érkezvén kerülnek át egy abnormálisnak tekintett, labirintus-szerű térbe, ahonnan később – a helyzet megértésével és megoldásával – ki is szabadulnak (legalábbis a túlélők). Ezzel szemben Jancsónál, ahogy a többi magyar példákban is, a labirintus toposza a normalitás helyeit szervezi, nem korlátozott, nem relativizált, azaz a társadalom (vagy személyiség) általános, gyakran allegorikus értelemmel bíró képletét jeleníti meg.

A műfajfilmekben (vagy mid-cult filmekben) megjelenő labirintus-szerű terek (és a bennük megjelenő férfiak) gyakran tematikusan vagy műfajilag is motiváltak. Ilyen tipikus téma lehet az örület, például a *Ragyogás*, az *Útvesztőben* (*Lost Highway*, David Lynch 1997), a *Viharsziget* (*Shutter Island*, Martin Scorsese 2010) esetében, vagy műfajilag a már említett horror, ahol találhatunk a jancsóí filmes működéshez kifejezetten hasonló megoldásokat is – lásd *A barlang* (*The Descent*, Neil Marshall 2005) a *Síri találkozások* (*Grave Encounters*, The Vicious Brothers 2011) vagy a *Cloverfield* (Matt Reeves 2011) című műfajfilmeket. De a thriller és krimi műfajaitól sem áll távol a *Szegénylegényeknél* megfigyelhető működésmód, bár itt az ismeretelméleti

bizonytalanságot vagy a férfiasság krízisét – a horrorral ellentétben – csak ritkán kíséri a tér átláthatatlan, labirintus-szerű volta. Jó példák lehetnek ugyanakkor az olyan noir-jellegű munkák, mint a *Kínai negyed* (*Chinatown*, Roman Polanski, 1974), amely Jancsóhoz hasonló tudatossággal használja a teret és tudást összezavaró trópuszt. Ez a fajta tematikus vagy műfaji korlátozás nem jellemző az általam elemzett magyar filmekre, melyek a filmes tér „megőritésével” rendre kibillentik a normalitás (műfajfilmekben veszélybe sodort, majd helyreállított) képzetét, a normális és patologikus világos szembeállítását.

A labirintus-elv és a rendszerváltás utáni magyar film

Az eddigiek nyilvánvalóvá teheték, hogy a labirintus-elv lehetetlenné teszi a hagyományos értelemben vett hősies férfiasság működését. Hisz ez utóbbi meghatározásának szinte mindig része a személyes autonómia (Beynon 27), míg a labirintus a bezártság és szabadságvesztés helye. A hősies férfiideálnak fontos eleme (mind Zimbardo, mind például a Viktoriánus és Edwardiánus angol férfiideál szerint) a helyzet felismerése és a cselekvő hozzáállás (Beynon 30), ugyanakkor a labirintus – mint a *Szegénylegények*ben is láthattuk – épp a helyzet átláthatatlanságának és a cselekvés lehetetlenségének a tere. Az említett magyar filmek szereplőinek többsége elveszett, rab, tehetetlen és tévelygő. A trópus működése azonban koránt sem egyszerűen a fenti értékek vagy ideálok hiányáról beszél: különböző korokban, kulturális és történelmi helyzetekben és filmekben más-más jelentéseket hordoz és részben különböző férfiasság-konstrukciókkal jár együtt. Ezekben általában közös a hagyományos hősies maszkulinitás főbb koordinátáitól való távolság, ugyanakkor a különbség ezen tereiben más-más jelentéseket hoznak létre.

A *Valahol Európában* című film gyermekei esetében az orientációs pontoktól megfosztott puszta-országban való ide-oda sodródás, bolyongás és menekülés inkább a világégés utáni, poszt-traumatikus szubjektivitás, sehová nem tartozás képzetét hívja elő, a jelentés rendjeinek az összeomlását. A filmnek csupán néhány jelenete kapcsolódik egyértelműen a labirintus toposzához, és talán ennél erőteljesebben támaszkodik a sivatag vagy pusztaország éppilyen régi térbeli alakzataira. Az államszocialista időszak, mint fentebb láttuk, igazi melegágya a labirintus-motívum elburjánzásának, hiszen sok lehetőséget rejt a (többé-kevésbé) zsarnoki, átláthatatlan, bürokratikus, hazug államrend és a neki kiszolgáltatott egyszeri ember megjelenítéséhez. A *Szegénylegények* sánca egyértelműen olvasható az államszocialista rend allegóriájaként, ahogy eseményei is könnyen kapcsolhatók az 1956 utáni megtorlások témájához. De a vele közel egy időben készült, hozzá sok szempontból hasonló paradigmát működtető *Hideg napok* labirintus-szerű Szabadkája is éppannyira beszél az államszocializmus zsarnokságáról, a hatalom labirintusában elveszett ember tragédiájáról. Kovács filmjében szintén nem tudjuk, hogy a térben hogyan viszonyul egymáshoz a ház, a laktanya, az állomás vagy a folyópart, ahogy azt sem, mely ponton válik a Thézeusz-tudatú főszereplőnk Minotaurusszá. Büky őrnagy rendre lemarad a fontos információkról és eseményekről, nem látja át és nem tudja befolyásolni a helyzetet, nem érti meg annak valódi tétjét, így akaratlanul is részese lesz felesége folyóba lövetésének. Tarr labirintus-filmjei, a *Panelkapcsolat* és az *Őszi almanach* (de akár a *Sátántangó* is) mintha más paradigmát követnének, hiszen – ahogy Tarrnál általában, a konkrét történelmi-kulturális helyzetre való utalásokat elnyomják az „időtlen,” „nagy emberi,” vagy épp „metafizikai” kérdések (hogy a kritika kedvelt jelzőivel éljek). Más szóval Tarr labirintusai inkább az emberi lény vagy az emberi viszonyok kibogozhatatlanságának és reménytelenségének, illetve az ember eredendő elveszettségének a jelölői.

A labirintus-elv, illetve a labirintus-motívum történetének a számomra legérdekesebb fordulata népszerűségének a rendszerváltás utáni időkben megfigyelhető megújódása, illetve az ekkor megfigyelhető jelentésbeli áthelyeződések. Úgy vélem, hogy a toposz a hatvanas évek nagy, kanonikus filmjeiben bevetté vált, részévé vált az államszocialista időkre jellemző képies beszédformáknak, ahol is többé-kevésbé rejtett, allegorikus, „duplafenekű” beszédmódokban lehetett csupán a fontos társadalmi kérdéseket feszegetni. Mindenki értette, hogy a labirintus-szerű terekben való elveszettség a szocialista átlagember reményvesztettségéről, morális nihilizmusáról,

jövő nélküliségéről és a börtönszerű rendszer álságos voltáról beszél. De hogyan lehetséges az, hogy a vasfüggöny lehullásával és az elnyomó, diktatórikus rend összeomlásával, a nyugati típusú demokrácia meghonosodásával mégsem tűnt el a trópus?

A jelenségről az amerikai dekonstrukció alapítójának, Paul de Mannak az egyik sommás mondata juthat az eszébe, miszerint „a metaforák sokkalta szívósabbak, mint a tények” (15), ami felhívja a figyelmünket a trópusok és emberi tapasztalat kölcsönösen befolyásoló viszonyára. Ugyanis úgy tűnik, nem egyszerűen arról van szó, hogy az adott kor meghatározó tapasztalataihoz keresünk az azokat kifejező metaforákat, térformákat stb. A viszony visszafelé is működik: bevett, sokat gyakorolt, régóta használatban lévő elképzeléseink és trópusaink könnyen válnak a tapasztalataink megértését befolyásoló mestertrópusokká, a világ megértését előre adott kognitív térképként segítő (vagy épp korlátozó) mintázattá.

A rendszerváltás utáni magyar filmeket nézve azt látjuk, hogy a labirintus-elv működésben maradt, ugyanakkor új jelentésekkel is gazdagodott. Úgy vélem, a trópus egyértelműen visszaköszön a *Kontroll* és a *Bibliothèque Pascal* föld alatti tereiben, Lajoska sötét, halott állatokkal telezsúfolt műhelyében a *Taxidermiában*, a *Pál Adrienn* temetői jelenetében, vagy épp a *Csak a szél* halálos fenyegetést rejtő faluszéli cserjésében. Ezek a terek elrendezésükben, dezorientáló mivoltukkal, a plánokkal való játékkal vagy a kameramunkával mintha tudatosan használnák az előző évtizedek bevett metaforikáját és filmnyelvi eszközeit. De miért is maradt népszerű a trópus, és hogyan változott meg a labirintus-szerű terek hordozta jelentés a rendszerváltás jelentette társadalmi-politikai-kulturális berendezkedés megváltozásával?

Az első fontos körülmény, amit érdemes észrevenni az, hogy maga a rendszerváltás is dezorientációval járt. A megszokott rossz mégiscsak kiszámítható volt, az új pedig (ahogy arra számtalan közvélemény-kutatás és társadalomkutatási tanulmány felhívja a figyelmet) egy sor olyan kihívást hozott, amire az emberek nem voltak igazán felkészülve, ez a tapasztalat pedig megjelenik a kelet-európai filmekben is. A békés rendszerváltás nem épp a korábbi labirintus-rabok fantáziái szerint alakult, és számos demoralizáló mozzanata volt: együtt járt az állampárti vagyon átmentésével, a régi politikai elit egy részének új gazdasági elitté avasztatásával, sorozatos korrupciós botrányokkal, az új politikai elit diszkreditálódásával, és a múlttal való valódi számvetés hiányával. Az értékrendek még zavarosabbak lettek, mint az államszocializmusban. Az állampárt ideológiája által motivált elbeszélések helyét a különböző, hamar polarizálódó pártok ideológiailag motivált elbeszélései vették át, a beszédformák felsokszorozódtak, az „igazság” még összetettebb és nehezebben hozzáférhető lett, és a társadalom mi/ők megosztottsága is megmaradt, csak épp a szembenállás koordinátái változtak némiképp. Ahogy arra Kriss Ravetto-Biagioli a délszláv mozi kontextusában rámutat:

Az 1998 utáni Európát a globalizáció, demokratizálódás és neoliberalizmus diskurzusai uralták. Ilyenek voltak 'a történelem vége', a határok eltörlése, a berlini fal 'leomlásának' diadalmas képei és a szovjet ikonok ledöntése. Ezzel szemben ezek a filmek azt sugallják, hogy a volt Keleti Blokk és a Balkán országaiban a szocializmus helyét nem a demokrácia vette át, hanem az erőszak kulturális pusztasága, a korrupció, az izoláció és a jogfosztás. (77)

Összességében elmondható, hogy bár a hatalom és szubjektum viszonya alapvetően alakul át a rendszerváltás után, az élet átpolitizáltsága megmarad, ezzel együtt pedig nyilvánvalóan a politikai potenciállal rendelkező motívumok népszerűsége is. A legfőbb áthelyeződést e tekintetben abban látom, hogy a pártpolitika helyét átvette a liberális demokráciák (sokkal összetettebb) új identitáspolitikája, a nemiség, nemzet, rassz, ideológia és pártpolitika diskurzusai. Ennek a fajta új politikának már nem feltétlenül a férfi a *par excellence* alanya: az új fajta elveszettséggel szembenező női (anti-)hősök növekvő száma arra utal, hogy lassú olvadásnak indult Magyarország megrögzött gender-politikai konzervativizmusa. Ez a politikum mibenlétét illető áthelyeződés az ekkor készült filmekben is felismerhető: a régi értelemben vett politikai tartalmú filmek megritkulnak, helyüket pedig átveszik a kultúrpolitikai vetületű, illetve identitáspolitikai kérdéseket

feszegető filmek (vö: Ravetto-Biagioli, 81). Az identitás-keresés újfajta labirintusaiban bolyongó Bulcsú már erről az új helyzetről beszél, amikor is az identitás „törékennyé, komplikálttá és túlpolitizálttá” vált (85). „Ez a *terra infirma* nem azt sugallja, hogy az emberek de-territorializálttá, gyökértelessé vagy kozmopolitává váltak volna. Épp ellenkezőleg, inkább túl-territorializálttá tették őket a történelmi, nemzeti, etnikai és vallási diskurzusok” (82). A rendszerváltás utáni magyar rendezői filmek azt sugallják, hogy a labirintus csak még bonyolultabbá vált, a hősiesség, a rendszer átlátása, a problémák felismerése és megoldása, a személyes szabadság megélése semmivel nem lett könnyebb, mint korábban. Úgy tűnik, igenis szükségünk van Zimbardora...

Bibliográfia:

Beynon, John. *Masculinities and Culture*. Buckingham, Philadelphia: Open UP, 2002.

Bíró Gyula. *A magyar film emberképe 1957-1985*. Lakitelek: Antológia, 2001.

Eyal Chowers. *The Modern Self in the Labyrinth. Politics and the Entrapment Imagination*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 2004.

„Egész Magyarországot megváltoztatjuk” Halmos Máté interjúja Philip Zimbardoval. *Index*, 2014. 06. 20.

http://index.hu/tudomany/2014/06/20/egesz_magyarorszagot_megvaltoztatjuk_philip_zimbardo/

Gelencsér Gábor. „Panelkapcsolatok: A lakótelep-motívum a magyar filmben.” *Az eredendő máshol*. Budapest: Gondolat, 2014. 98-118.

Heath, Stephen. „Narratív tér.” Ford. Simon Vanda és Borsody Gyöngyi. *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. 119-182.

Imre Anikó. *Identity Games: Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*. Cambridge, London: the MIT Press, 2009.

Kovács András Bálint. *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002.

„Magyarország a legpezzsimistább és a legcinikusabb” Halmos Máté interjúja Philip Zimbardoval. *Index*, 2015. 06. 03.

http://index.hu/tudomany/2015/06/03/zimbardo_hosok_tere_wolfie_kamau_makumi_30_napos_kihivas/

de Man, Paul. *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti csoport, 1999.

Mazierska, Ewa. *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*. New York, Oxford: Berghahn, 2008.

Ravetto-Biagioli, Kriss. „Laughing into the Abyss. Cinema and Balkanization.” Imre Anikó: *A Companion to Eastern European Cinemas*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. 77-

Shiloh, Ilana. *The Double, the Labyrinth and the Locked Room. Metaphors of Parado in Crime Fiction and Film*. New York: Peter Lang, 2011.

Somaiyeh, Falahat. „The Idea of Labyrinth.” *Re-imagining the City. A New Conceptualisation of*

the Urban Logic of the Islamic City. 51-72. Berlin: Springer, 2014.

Zimbardo, Philip. *The Lucifer Effect*. New York: Random House, 2007.